

Julie MAECK, *Montrer la Shoah à la télévision : de 1960 à nos jours*

Paris, Éd. Nouveau Monde, coll. Histoire/Médias, 2009, 430 p.

Anne-Sophie Legros

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/8572>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.8572

ISSN : 2259-8901

**Éditeur**

Presses universitaires de Lorraine

**Édition imprimée**

Date de publication : 31 août 2013

Pagination : 457-458

ISBN : 978-2-8143-0162-7

ISSN : 1633-5961

**Référence électronique**

Anne-Sophie Legros, « Julie MAECK, *Montrer la Shoah à la télévision : de 1960 à nos jours* », *Questions de communication* [En ligne], 23 | 2013, mis en ligne le 30 septembre 2013, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/8572> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.8572>

---

*La Civilisation du journal* est une publication de premier plan, dans le domaine des études médiatiques comme dans celui des études littéraires – d'autant plus que cette distinction y est abolie. Les deux index, les illustrations et, surtout, les 1 350 références de sa bibliographie en fin de volume contribuent à en faire un ouvrage indispensable aux chercheurs, mais cette « somme » est tout autant à conseiller aux étudiants et aux simples amateurs de la presse, tant l'ouvrage est complet, divers et – ce qui ne gâche rien – agréable à lire.

Marieke Stein

CREM, université de Lorraine, F-57000  
marieke.stein@wanadoo.fr

**Alain LALLEMAND, *Journalisme narratif en pratique*.**

Bruxelles, De Boeck, coll. Info & Com, 2011, 223 p.

Alain Lallemand est grand reporter au quotidien bruxellois *Le Soir*, spécialiste des groupes criminels, des réseaux clandestins et guérillas et auteur de *N'oubliez pas le guide* (Avin, L. Wilquin, 2007) – un récit sur la relation entre un journaliste et son guide arabe jusqu'à la mort de ce dernier – et de *L'Organizatsiya* (Paris, Calmann-Lévy, 1996) – un livre sur la mafia russe. En choisissant Peter Arnett (prix Pulitzer 1996 pour sa couverture de la guerre du Vietnam) pour préfacer son ouvrage (pp. 7-20), l'auteur veut montrer l'importance de l'implication réelle du reporter dans les missions qu'il est appelé à couvrir. Peter Arnett a couvert des zones de conflits du Vietnam à l'Afghanistan en passant par l'Irak, le Salvador, l'Iran, le Nicaragua, le Liban et la Guyane. Dès les premières pages, son expérience permet d'aborder et de décrire le métier de reporter de guerre et l'ouvrage traduit bien l'assertion qu'on trouve dans *N'oubliez pas le guide*, « il n'y a pas de journalisme sans entretien amoureux ». Il est composé de huit chapitres, d'un glossaire et d'une bibliographie/webographie.

Le premier roman de l'auteur, *La femme héroïne* (Alian Lallemand, Bruxelles, L. Wilquin, 2007), a puisé dans les sources du reportage de terrain en retraçant le double assassinat – réel – d'une coopérante belge, Hélène De Beir, travaillant pour Médecins sans frontières – d'ailleurs, une fondation portant son nom a pour devise « Résistez à l'injustice, à la haine, à la peur et à la bêtise ! » (accès : <http://www.helenedebeirfoundation.org/fr/>; consulté le 14/03/13) –, et de la journaliste Maria Grazia Cutilli du quotidien italien *Corriere della Sera*.

Dans le premier chapitre (pp. 21-47), « Les fondamentaux du récit » – composé de quatre sous-chapitres : « L'âge de la non-fiction » (pp. 24-31), « Tentative de

définition » (pp. 31-34), « Comment déceler le récit ? » (pp. 34-39) et « En chasse ! » (pp. 39-47) –, l'auteur plonge dans le « souffle du réel » (p. 43). « L'action est le maître-mot du récit journalistique » (p. 21), telle est la quintessence de ces fondamentaux. En retraçant l'âge d'or de la non-fiction à travers des rédacteurs célèbres dont Ernest Hemingway, Albert Londres, Joseph Kessel, François-Jean Armorin et David Finkel, Alain Lallemand montre comment le reporter-journaliste « s'abandonne dans l'action, "l'expérimente, la digère" » (p. 23).

Selon l'auteur, l'héritage de Léon Tolstoï – qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, couvrit le siège de Sébastopol par ses récits, diffusés en langue française dans le journal bruxellois *Le Nord* – et celui de Rudyard Kipling – sous forme de roman avec des articles publiés dans *Civil and Military Gazette* de Lahore – ont influencé la pratique du récit journalistique. Aujourd'hui, les sources d'inspiration se trouvent chez des auteurs tels Jon Krakauer – qui a relaté son ascension du mont Everest dans le récit *Tragédie à l'Everest* (Paris, Presses de la Cité, 1998) – et Anderson Cooper – figure emblématique du journalisme et de la télévision américaine, chef d'antenne du *Anderson Cooper 360°* sur la célèbre chaîne américaine Cable News Network (CNN) possédant, depuis le 11 septembre 2011, sa propre émission de débat ou *talk-show*, *Anderson*.

En faisant le pari de rassembler dans une même analyse le romancier Truman Capote, le reporter Gay Talese et Tom Wolfe, le jeune auteur américain innove en inventant la littérature de non-fiction, fondée sur le réel et l'enquête journalistique. Selon lui, celle-ci offre plus de possibilités : « le réel peut-être mis en scène et non plus froidement relaté ; la première personne du singulier est adéquate pour rendre le point de vue des protagonistes ; le délai démonstratif est plus efficace que l'affirmation ; la restitution de dialogues entiers est préalable à des citations incomplètes noyées dans un paragraphe » (p. 28).

Ceci marque « le triomphe discret du récit [qui s'impose] comme un monde dominant d'écriture journalistique à l'occasion de la guerre du Vietnam » (pp. 28-29). En prenant comme métaphore le « *slam* ou *crowd surf*, cette technique consistant à se laisser porter physiquement par la foule lors des concerts » (p. 23), l'auteur s'attarde sur un élément fondamental du récit journalistique, l'abandon. Ceci est tellement vrai que même « CNN forme actuellement ses équipes à des reportages plus européens – avec plus de sons d'ambiance, une qualité d'images et de commentaires plus recherchée » (Loïc de la Mornais, « CNN, un modèle

d'innovation », in : Rémy Le Champion, *Journalisme 2.0*, Paris, La Documentation française, 2012, pp. 143-147). Cependant, il convient de déceler le récit qui, comme une fable, doit apporter « des perspectives, morales, voire existentielles » (p. 36).

L'humilité, le rapport du journaliste à son sujet, sa source – en prenant quelques précautions, par exemple avec l'interview d'enfants mineurs, surtout en zone de conflits –, son positionnement – qui ne doit être guidé que par les règles de l'éthique professionnelle –, la collecte d'informations – notamment sur les paroles captées – sont indispensables pour démarrer une enquête solide. Celle-ci suppose « une mise à niveau préalable de l'information du journaliste » (p. 39). S'impliquer plutôt que s'immerger dans l'action, être prêt du souffle de l'explosion pour en sentir réellement les effets sans pourtant être submergé par l'explosion ; telle est la place du journaliste qui doit se garder d'être trop longtemps affecté par l'histoire qu'il doit relater. Le récit n'est pas seulement un simple rapport des faits. À l'instar d'un spectacle, il se prépare, se met en scène pour espérer recueillir l'information essentielle. Celui-ci doit savoir capter la parole comme une action au moyen d'un enregistrement audiovisuel permettant de mieux faire ressortir tous les détails du récit. « Enfin rappelez-vous la règle du pied : un portier d'hôtel ne s'intéresse guère aux faits divers que vous traquez, il s'intéresse à ses pieds. D'où la nécessité d'aborder une source par ses centres d'intérêts et non pas par les vôtres » (p. 44-47). Ce discours techniciste est à relativiser puisque les journalistes impliqués n'ont pas toujours les moyens adéquats pour faire correctement leur travail.

Dans le deuxième chapitre, « Les ingrédients de la "bonne histoire" » (pp. 49-75) et en deux sous-chapitres – « L'arc narratif » (pp. 51-64) et « Le narrateur et sa voix » (pp. 64-74), l'auteur décrit les règles d'une bonne narration journalistique. Le journaliste est lié à son histoire par un contrat dans lequel l'arc narratif – qui est une ligne d'action –, la tension narrative – qui constitue une montée en puissance, faite de rebondissements – et le narrateur et sa voix. L'adoption d'une voix narrative, la première ou la troisième personne du singulier, peu importe, l'essentiel est de respecter le lecteur en tant qu'être humain doué de raison et de sentiments – sont les piliers. Certes, il est engagé, mais il ne doit pas perdre de vue qu'il n'est pas lui-même le héros de son récit – voir l'interview de Jonathan Littell, Prix Goncourt 2006, auteur des carnets de Homs de retour en Syrie dans le journal le Progrès (09/07/12, p. 11). En refusant le terme héroïque, Jonathan Littell

explique que les journalistes ne risquent pas leur vie pour des salaires de 2 000 ou 3 000 euros. Dans l'arc, se retrouvent le(s) protagoniste(s) ; la complication faite d'actions et de réactions sous la forme d'un combat porteur de tension qui capte l'intérêt et l'attention du lecteur, et enfin le dénouement – qui répond à la complication.

Le schéma narratif est abordé dans le troisième chapitre (pp. 76-94) en trois parties : « Les enjeux » (pp. 78-85), « Le schéma narratif » (pp. 85-91) et « Les segments de la narration » (pp. 91-94). Fondé sur le couple complication-dénouement, cette section traite essentiellement de la nécessité de situer les enjeux de l'histoire à relater dans laquelle « l'accessoire et la digression doivent [...] figurer aux côtés d'éléments essentiels de compréhension » (pp. 78-85). Comme tout récit, l'action doit demeurer le moteur de l'histoire et il est capital que la complication et le dénouement s'expliquent par un verbe d'action qui aura davantage de force narrative. Des sous-complications peuvent survenir et l'intérêt du journaliste est toujours d'entourer son récit de symboles moralisants qui, comme une évidence, devraient s'imposer au lecteur. Par exemple, il peut varier dans la forme d'écriture avec la règle de trois (rebonds) du récit journalistique permettant de déboucher sur le dénouement d'une histoire (pp. 86-94).

Dans le quatrième chapitre, « Mise en scène » (pp. 95-105), composé des sous-parties « Construire les scènes » (pp. 97-100), « Placer les transitions » (pp. 100-103) et « La ligne brisée » (pp. 104-105), tel un metteur en scène, le journaliste construit son décor. Ce bref résumé plonge dans un atelier de montage multimédia où les *story-boards* sont élaborés et toutes les séquences mises en place avec les éventuels effets de transition. Le journaliste peut s'extraire de son récit, c'est ce que Roy P. Clark (*Writing Tools. 50 Essential Strategies for Every Writer*, New York, Little Brown Group, 2006 : 171) appelle « la ligne brisée ».

La boîte à outils exposée dans le chapitre suivant (pp. 107-156) – composé de « La structure » (pp. 108-135), « La voix » (pp. 135-141), « Scènes et paragraphes » (pp. 141-144), « La parole » (pp. 145-148), « La phrase » (pp. 148-151) et « L'image » (pp. 151-155) – est à la disposition du journaliste et riche de ses éléments constitutifs. La structure textuelle comprend l'ouverture ou *lead*, le corps, la chute faite de retour en arrière ou *tieback*, de retour vers le futur, de récompense, de citation cruciale, de dégagement (*kicker*), les jeux d'ombres avec ses préfigurations, les jeux temporels composés de *Flash-back* (analepse) ou d'une forme de déchronologie, les

jeux avec le lecteur autorisant certaines digressions comme la trappe (*trapdoor*), l'ellipse, l'atténuation et la spéculation, à un degré moindre le leurre – à condition de l'utiliser avec modération et surtout de montrer du respect au lecteur –, le *cliffhanger* ou fin ouverte et enfin le faux climax. Les outils de la voix sont sa position, la distance psychologique, l'angle d'attaque, l'importance de l'implication, la vision du monde, l'humilité et le hors-champ, le ton et la couleur ou ton de la voix narrative en narration écrite, le temps pour la conjugaison (avec la concordance des temps). Des scènes et paragraphes (pp. 144-156) doivent fournir au lecteur une image mentale du lieu avec une maîtrise des techniques de scénarisation, de description, de l'art de la chute sans oublier des indicateurs typographiques pour rythmer la structure du texte. La parole – dialogue plein, demi-dialogue, dialogue à voix multiples, altérité du dialogue en constituent les fondamentaux pour une restitution immédiate des scènes d'interaction. La phrase doit sonner comme une musique (p. 149). L'image doit être vérifiée dans sa véracité et prise en compte dans la construction. Le journaliste peut se prêter à quelques fantaisies ou écarts à condition de revenir au plus vite sur le récit, le corps guidé par l'arc narratif, la chute. On a l'impression que le journaliste est l'architecte de son récit, mais il convient de signaler qu'il peut aussi être instrumentalisé par des personnes sources, témoins dans son plan de construction comme on a pu le constater lors de l'enquête menée par Jean-Pierre Métivet et Annick Burel (« Sur les traces de Gilles Jacquier », *Envoiyé spécial*, France 2, 19/01/12) en hommage à Gilles Jacquier après sa mort à Homs en Syrie, le 11 janvier 2012.

Le sixième chapitre « Conseils d'écriture » (pp. 157-164) – « Le brouillon » (pp. 157-161) et « La finition » (pp. 161-163) – s'attarde sur le brouillon d'un récit où l'on voit s'affronter deux écoles : celle d'une réécriture progressive suivant la plan de l'article et celle d'une réécriture, en priorité, du début et de la fin. Suivant la longueur du texte, le récit est élaboré soit comme un livre en tenant compte de la structure qui doit toujours le guider pour, justement, éviter l'impasse. Tel est l'objet du septième chapitre, « Les superstructures » (pp. 165-185), composé de trois sous-chapitres : « Le livre » (pp. 165-170), « Les structures non linéaires » (pp. 170-180) et « L'écriture narrative digitale » (pp. 180-185). Pour échapper à une écriture linéaire, la structure non linéaire est tout indiquée. L'auteur fait appel aux notions d'hypertexte, de carte interactive, de webdocumentaire et de narratif d'immersion. L'écriture narrative digitale servira à exposer les possibilités du numérique avec, notamment, des logiciels aidant à l'écriture de textes narratifs comme Scrivener.

Enfin, le dernier chapitre, « L'éthique du récit » (pp. 187-206) – avec cinq sous-chapitres, « La notion de vérité » (pp. 189-191), « La relation aux sources » (pp. 191-198), « La relation aux sujets » (198-201), « La relation aux lecteurs » (pp. 201-206) et « Le devoir d'humanité » (pp. 206-209) –, rappelle les principes de la déontologie du journaliste narratif. En tant que civil, ce dernier se doit de respecter les obligations des conventions de Genève. S'il est professionnel, le journaliste narratif n'hésitera pas à suivre les règles que lui dicte sa morale soit pour porter assistance, soit pour protéger ses sources. Pour le journaliste narratif, cette relation aux sources devient plus exigeante ; il ne doit pas perdre de vue les potentielles faiblesses de ses sources.

**Hadj Bangali Cisse**

CREM, université de Lorraine, F-57000  
cissehadj@hotmail.com

**Julie MAECK, *Montrer la Shoah à la télévision : de 1960 à nos jours*.**

Paris, Éd. Nouveau Monde, coll. Histoire/Médias, 2009, 430 p.

« L'analyse historique des productions télévisuelles relatives au génocide des Juifs est un domaine encore largement en friche » (p. 15). C'est sans doute pour cela que Julie Maeck décide de consacrer sa thèse de doctorat en histoire à ce sujet. Intitulée *Voir et entendre la destruction des Juifs d'Europe. Histoire parallèle des représentations documentaires à la télévision allemande et française (1960-2000)*, celle-ci est soutenue en 2007 et l'ouvrage *Montrer la Shoah à la télévision : de 1960 à nos jours* en constitue l'aboutissement. Le livre vise à réaliser une généalogie des représentations documentaires du génocide des Juifs à travers les films produits et diffusés sur les télévisions allemande et française entre 1960 et 2000. Il s'ouvre sur un paradoxe : comment « voir » et « entendre » la destruction des Juifs d'Europe puisqu'il n'existe aucune image prise dans les chambres à gaz et, par définition, pas de témoins ? L'analyse fine et complète des documentaires à travers les traces sonores, visuelles et scripturales permet de répondre à cette question. Pour cela, l'auteure s'appuie sur trois corpus de films documentaires programmés sur des chaînes publiques françaises, allemandes et sur Arte. Ces corpus permettent l'examen parallèle de la réception des deux côtés du Rhin et garantissent de l'originalité à ce travail. Le plan de ce livre suit un ordre chronologique et couvre cinq périodes différentes caractérisées de changements dans les représentations documentaires du génocide juif.

Le premier chapitre (pp. 25-81) s'ouvre sur l'année 1961. En effet, c'est pendant cette année qu'une rupture profonde est marquée dans l'évolution mémorielle et dans l'étude historique du sort des Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale. D'ailleurs, le procès d'Adolf Eichmann, responsable de la logistique de la *solution finale*, est l'événement fondateur de cette évolution. Les télévisions allemande et française commencent à produire et diffuser les premiers documentaires sur l'extermination systématique des Juifs. Plus spécifiquement, dans ce premier chapitre, Julie Maeck étudie quatre de ces documentaires dont *Mein Kampf* (1960) d'Erwin Leiser, qui, selon Arte, est « le premier documentaire allemand sur le III<sup>e</sup> Reich qui osa aborder le sujet après la guerre » (p. 27). Cependant le génocide ne constitue pas le sujet principal de ces documentaires dans les années 60, il ne le deviendra qu'à partir de la fin des années 70. Dans ces documentaires pionniers, la part belle est faite aux images d'archives émanant principalement des nazis. Les premiers témoins commencent à apparaître dans des « films de conversation » ; ils ont un pouvoir d'authentification et permettent une visée morale et pédagogique. Le *Chagrin et la Pitié* (1971) de Marcel Ophüls est un de ces premiers films dans lesquels des témoins ont le rôle de dire l'Histoire. L'image d'archive ne se montre désormais plus qu'au second plan pour laisser sa puissance évocatrice aux témoignages.

Pourtant, ce n'est qu'à la sortie de la série *Holocaust* (1978), réalisée par Marvin Chomsky, que le public prend vraiment conscience de la tragédie vécue par les Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale. En mettant en scène une famille juive sous le nazisme, il se crée une rupture importante dans le contexte historiographique ouest-allemand. Julie Maeck analyse cette rupture, ainsi que la manière dont les chaînes allemandes et françaises ont préparé et accueilli la venue de la série documentaire. En République fédérale d'Allemagne (RFA), *Holocaust* est un « événement médiatique avant même sa programmation à la télévision allemande » (p. 141). En effet, un important travail de promotion a été réalisé en amont de sa diffusion et il émerge peu de critiques de ce documentaire, contrairement à la France où, après cinq mois de polémiques, il est enfin diffusé et placé sous le signe de l'éducation. À l'instar d'*Holocaust*, les documentaires des années 70 marquent un tournant dans les représentations télévisuelles de la destruction des Juifs, du point de vue du contenu comme de la réalisation. Le génocide, devenu le sujet principal des films, est relaté par le truchement du témoignage qui joue un rôle matriciel bien que, et malgré cette importance donnée au témoignage, le matériel iconographique existant reste toujours utilisé.

Cependant, concernant ce même matériel iconographique, un changement radical s'opère en 1985. Après six ans de recherches, dix campagnes de tournage dans 14 pays et cinq ans de montage, Claude Lanzmann sort *Shoah*, film documentaire de neuf heures et demie refusant catégoriquement les images d'archives et se construisant autour et contre l'impossibilité de « voir » et d'« entendre » la destruction des Juifs d'Europe. Il s'inspire de la méthode testimoniale de Marcel Ophüls tout en la radicalisant. Pour Claude Lanzmann, les témoins ont « un pouvoir omnipotent : ils doivent transmettre le savoir, la vérité » (p. 333). Dans *Shoah*, le contenu et le dispositif filmique ne bouleversent pas les carcans du récit documentaire, mais cela reste une « borne essentielle pour saisir les représentations des années 1980 » (p. 342).

Dans les années 90, le matériel iconographique se banalise. Il s'agit dorénavant de fournir une représentation inédite du passé. Le statut de l'image d'archives se transforme : les réalisateurs cherchent des prises de vues en couleur et des films d'amateurs, mais ils peuvent également donner une nouvelle signification aux anciennes images. Après l'âge d'or du témoignage, nous pouvons penser aujourd'hui qu'il laisse sa place à l'expertise. En effet, le rôle et la fonction accordés aux témoignages mutent en passant de l'ordre de l'intelligible à celui de l'affectif, tandis que l'historien fait son entrée dans les films documentaires.

**Anne-Sophie Legros**

CREM, université de Lorraine, F-57000  
anne-sophie.legros3@etu.univ-lorraine.fr

**Virginie MARCUCCI, *Desperate Housewives. Un plaisir coupable ?***

Paris, Presses universitaires de France, 128 p.

Peut-on faire un produit télévisuel à la fois conservateur et progressiste ? Virginie Marcucci répond par l'affirmative et en fait la démonstration par l'étude d'une comédie dramatique au succès international : *Desperate Housewives* (Marc Cherry, 2004-2012).

En effet, cette série télévisée a la particularité de cultiver l'ambiguïté. Diffusée pour la première fois sur American Broadcasting Company (ABC) – une chaîne généraliste qui doit, de fait, plaire à tous –, la série traite de thèmes fédérateurs et très présents dans d'autres programmes : la maison, la famille, l'univers domestique en général. De plus, la diffusion se fait en première partie de soirée, de sorte que la nécessité de rassembler le plus grand nombre de téléspectateurs est accrue. *Desperate Housewives* a donc été pensée